



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Voices & Instruments: revisión historiográfica de la teoría de Christopher Page sobre el uso de instrumentos en la monodia medieval

Autor/es

RAÚL LACILLA CRESPO

Director/es

MARÍA PILAR RAMOS LÓPEZ

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2017-18



Voices & Instruments: revisión historiográfica de la teoría de Christopher Page sobre el uso de instrumentos en la monodia medieval, de RAÚL LACILLA CRESPO

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

Trabajo de Fin de Máster

Voices & Instruments: revisión historiográfica de la teoría de Christopher Page sobre el uso de instrumentos en la monodia medieval

Autor

Raúl Lacilla Crespo

Tutora: María Pilar Ramos López

MÁSTER:

Máster en Musicología (654M)

Escuela de Máster y Doctorado



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

AÑO ACADÉMICO: 2017/2018

Resumen

La música de los trovadores ha fascinado tradicionalmente a musicólogos e intérpretes, pero el uso de instrumentos en su interpretación es un hecho discutido todavía. En 1987 Christopher Page publicó *Voices & Instruments of the Middle Ages*; en este libro el musicólogo británico proponía que la música y la poesía de los trovadores y troveros se dividía en estilo elevado y estilo bajo. El primero se interpretaría a capela mientras que el segundo, relacionado con la danza, correspondería a los instrumentos. El estudio del contexto historiográfico de esta publicación revelará los intereses que implicó y las reacciones e influencia que tuvo llevándonos a la conclusión de que el contexto es parte integral del libro y que uno no se entiende sin el otro.

Palabras clave: musicología, historiografía, Edad Media, a capela, instrumentos.

Abstract

The music of the troubadours has traditionally fascinated both musicologists and performers, but the use of instruments when performing this repertoire is still debated. In 1987 Christopher Page published *Voices & Instruments of the Middle Ages*. In this book the British musicologist proposed that troubadour and trouvère's music and poetry was divided into High style and Low Style. The former would be performed a cappella whilst the latter, related to dance, would belong to the domain of instruments. The study of this book's historiographical context will reveal the interests involved and the reactions and influence it had, leading us to the conclusion that the context is integral part of the book and that we cannot understand the one without the other.

Keywords: musicology, historiography, Middle Ages, a cappella, instruments.

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 4 |
| 1. La tradición instrumental | 6 |
| 2. Nacimiento de la teoría a capela..... | 7 |
| 3. El <i>forum</i> | 9 |
| 4. <i>Voices & Instruments of the Middle Ages</i> | 11 |
| 5. Recepción | 16 |
| 6. Respuestas académicas | 19 |
| 7. Cuestión de nacionalidad | 26 |
| 8. Conclusiones | 29 |
| Bibliografía..... | 32 |
| Anexo 1..... | 39 |
| Anexo 2..... | 44 |

Introducción

Si un repertorio monódico ha atraído tradicionalmente tanto a académicos medievalistas (filólogos, musicólogos, etc.) como a grupos de música medieval ése ha sido el de la canción en lengua vernácula (trovadores y troveros). Sin embargo, con el paso de los años, los problemas fundamentales –desde el punto de vista de la *performance*– siguen siendo los mismos: las variaciones melódicas y la implicación de la improvisación y la transmisión oral, el ritmo de las melodías y el rol de los instrumentos musicales en su ejecución. Sobre este último punto, un trabajo destaca sobre los demás; *Voices & Instruments of the Middle Ages*, escrito por Christopher Page y publicado en 1987 sigue siendo hoy en día una referencia ineludible.¹ Su estilo fresco, su argumentación profunda y erudita y su amplio abanico de fuentes es todo cuanto intérpretes y musicólogos pueden desear con el fin de arrojar un poco de luz sobre la cuestión instrumental. Otro aspecto destacable del libro es su audacia a la hora de alcanzar conclusiones, puesto que prácticamente ningún punto tratado es dejado en el aire, sin ofrecer una “receta” final que satisfaga a quien busca aplicar los principios discutidos. Esta audacia sólo puede entenderse situando al libro en el contexto de su aparición.

Este trabajo se marca como objetivo reconstruir el contexto que vio nacer el *Voices & Instruments* para dar así explicación no sólo a la citada audacia de sus argumentos sino su mera aparición, puesto que existía, en 1987, un fuerte anhelo de un trabajo como éste. Además, como veremos, en Inglaterra se dio el contexto idóneo para que este libro fuera bien recibido, incluso cuando

¹ Christopher Page (Londres, 1952) se formó como filólogo en Oxford y York (PhD 1981). Es también intérprete de laúd y entre finales de los 70 y principios de los 80 escribió numerosos artículos sobre instrumentos medievales. Fundador y director de Gothic Voices, tuvo una enorme influencia en renovación de la interpretación de la música medieval, no sólo a través de sus grabaciones sino también en frecuentes retransmisiones radiofónicas en la BBC 3 durante los 80. Es miembro de la Academia Británica y en 1991 se le concedió la medalla Dent por su destacable aportación al ámbito de la musicología. Para una bibliografía de Page véase anexo 2.

académicos de otros países se mostraron escépticos sobre algunos de sus postulados.

Para recrear este contexto recurriré a diferentes tipos de fuentes, como publicaciones musicológicas sobre la cuestión instrumental y reseñas bibliográficas y discográficas que nos servirán para ilustrar el ambiente en el que vio la luz el *Voices & Instruments*. En cuanto al plan de trabajo, empezaremos elaborando un trazado histórico sobre la cuestión instrumental desde el punto de vista académico, con publicaciones que abarcan desde finales del siglo XVIII hasta la década de 1980, llegando así al nacimiento de la idea de la interpretación a capela; expondré también al *forum* de musicólogos ingleses que aportaron la demanda y el apoyo necesario para que la publicación fuese un éxito para terminar analizando los argumentos fundamentales y conclusiones del libro así como las respuestas académicas y la recepción e influencia que tuvo en los años y décadas posteriores.

Sólo tres trabajos –hasta donde he podido averiguar– tratan explícitamente sobre el tema (Page 1992, 1993 y Leech-Wilkinson 2002). Éstos están escritos por autores que pertenecen al contexto que nos ocupa y, aunque su visión me ha proporcionado no sólo fuentes sino también algunas de las ideas que aparecerán en el trabajo, espero que mi trabajo final de máster pueda aportar una perspectiva nueva que nos enseñe a leer los libros en su contexto historiográfico, si no en general, al menos en el caso particular del *Voices & Instruments* de Christopher Page.

1. La tradición instrumental

A finales del siglo XVIII se creó la idea del juglar como un músico ambulante que, instrumento en mano, difundía las creaciones poético-musicales de un trovador. Esta idea pudo estar alentada por el hecho que, en algunas de sus anónimas *vidas*, se destaca la capacidad de varios de ellos para tocar instrumentos, particularmente la *vielle* (Lacurne de Sainte-Palaye 1774, 43, 378 y 428). Asimismo, Charles Burney defendía que la poesía provenzal “empezó a cantarse al son de los instrumentos,” y que “el cantante siempre se acompañaba con un instrumento al unísono” (Burney 1782, 233 y 262-263). Aunque Burney no aporta fuentes, este tópico se tomará como un axioma durante casi dos siglos.

A finales del siglo XIX, en el nacimiento de la musicología moderna, encontramos el mismo tópico transmitido por conocidos musicólogos como Edmond de Coussemaker (1865, 180) o François-Joseph Fétis, quien afirmaba, como Burney, que “el juglar le daba el tono [al poeta] con la viola y seguía el canto al unísono o a la octava” (Fétis 1876, 21). También Hugo Riemann apuntó, en la entrada ‘voces de acompañamiento’ (*Begleitstimmen*) de su influyente *Musik-Lexikon*, que “las canciones de los trovadores eran acompañadas por *Minstrels* en la *viola* o *vielle*” (Riemann 1882, 87). Esta visión, muy similar a la presentada por Burney, pasó intacta al siglo XX, puesto que el *Musik-Lexikon* fue reeditado en muy numerosas ocasiones y gozó de mucha popularidad; este texto se mantuvo sin cambios hasta la octava edición –la última revisada por el autor– en que se añadió la “*Rotta*” como un instrumento más dentro de las posibilidades de acompañamiento de la canción de trovadores (Riemann 1916, 88).

Avanzando en el siglo XX, varios autores mantenían la visión de que la canción monódica se acompañaba con instrumentos (Westrup 1954, 228-229; Parker 1977, 196; Hoppin 1978, 280). El caso de Parker es especialmente revelador

desde el punto de vista metodológico ya que su artículo es una acumulación de referencias literarias, a menudo mal traducidas, con una lectura muy pobre y con la clara intención de vincular a toda costa los instrumentos musicales con la canción trovadoresca. Una de las aportaciones fundamentales de Page tendrá que ver, precisamente, con una lectura crítica de las fuentes.

En cuanto a la praxis musical, en las décadas de 1960 y 1970 se produjo un auge de conjuntos de música antigua en general y medieval en particular que ayudó a forjar, gracias también a la industria discográfica, el imaginario colectivo del sonido medieval. Estos grupos, como por ejemplo el conjunto Musica Reservata, fundado por Michael Morrow en el Reino Unido o el Studio der frühen Musik, fundado en Múnich y dirigido por Thomas Binkley, se caracterizaban por la ubicuidad y la variedad de los instrumentos que utilizaban en repertorios tan variados como la monodia trovadoresca o los motetes del siglo XIV. Además del uso de instrumentos, el sonido de estos grupos estaba marcado por una producción vocal influida por la música popular y con tintes orientalistas tanto en la técnica vocal como instrumental.²

2. Nacimiento de la teoría a capela

En 1972 Hendrik van der Werf publicó su influyente estudio sobre la música de los trovadores y los troveros en el que reconocía la escasez de fuentes para demostrar la asunción de la interpretación con instrumentos y admitía que es posible que esta música se interpretase a capela. Van der Werf sugirió también la posibilidad que el uso de instrumentos dependa de ciertos géneros o situaciones (1972, 20-21). Éste será, quince años después el punto de partida de Page (1987, xi). La labor de éste no sería otra que la de dar forma a esta teoría y llevarla a la práctica a través de su propio grupo.

² Para una selección discográfica de estos y otros conjuntos véase anexo 1.

Ya en 1986 John Stevens consideraba urgente un estudio sobre el tema. Su libro *Words & Music in the Middle Ages* es, junto con el de Page, la aportación más importante sobre la monodia medieval y, sin embargo, deja la cuestión del acompañamiento instrumental de lado. Para Stevens un trabajo de esas características deberá contar con la posibilidad de que “diferentes géneros obedezcan a reglas diferentes” tal y como sugería van der Werf (Stevens 1986, 9). La comunidad académica empezó a cuestionarse la “asunción instrumental” y se imponía un estudio detallado sobre el papel de los instrumentos en la interpretación de la música medieval, tanto monódica como polifónica.

El punto de partida en la producción académica a favor de una teoría a capela se considera normalmente el artículo publicado por Page en 1977 sobre la interpretación de los motetes de Machaut (Leech-Wilkinson 2002, 104-105). Este artículo es el primero de varios escritos en los que Page trata sobre el uso –o, más bien, no-uso– de instrumentos en la música medieval. Eustache Deschamps (1346-1406), sobre cuyo texto se centra el artículo, argumenta que las *chansons* polifónicas no se consideran apropiadas para ser interpretadas en ambientes demasiado íntimos o delante de enfermos por su *haulteur* y la *triplicité des voix*. Page entiende y traduce el segundo término como “three voices” en el sentido de tres cantantes, siendo ésta, según Page, la única interpretación que da sentido al texto. Con la observación de que esto debe ser así por mor de la perfección de la música (*pour la perfection dudit chant*), Page concluye que la música polifónica del siglo XIV se interpretaba preferentemente a capela e insta a que los grupos experimenten consciente de que su tesis “would please to the growing number of musicologists who believe that the question of instrumental participation in various forms of medieval music needs to be re-examined” (Page 1977, 485-487).

En 1982 Page publicó un segundo artículo sobre la interpretación de polifonía presentando una “nueva fuente”, esta vez del siglo XV. De *Cleriadus et Meliadice*

Page cita un pasaje en el que bailar al son de los instrumentos y cantar son actividades evidentemente separadas en el tiempo:

et quant il eubrent assez dansé les menestriers cesserent et se prinrent a chanter.
(Page 1982, 443).

Y cuando hubieron bailado lo suficiente los ministriles cesaron [de tocar] y se pusieron a cantar.

La separación entre la acción de los instrumentos y la voz se mantiene en otras referencias de la misma obra, lo que lleva a Page a concluir que la canción tardomedieval, monódica o polifónica, se interpretaba a capela (*ibidem*, 448-449).

Estos dos artículos –especialmente el de 1977– fueron suficientes para convencer a los académicos –ingleses en particular– de que el rol de los instrumentos en la música medieval habría sido marginal,³ cosa que llevó a una aversión generalizada en los círculos académicos británicos por los grupos de música medieval que hacían uso de fuerzas instrumentales y que se materializó, como veremos en el siguiente epígrafe, en la producción de reseñas discográficas tan informadas como radicales, y con un gran interés por la cuestión instrumental.

3. El *forum*

A principios de la década de 1980 nació en Inglaterra un grupo de musicólogos, por entonces relativamente jóvenes, con una fuerte sensación de cohesión y de misión en común y entusiastas de la interpretación sin instrumentos de la música medieval y que el propio Page, que de él formaba parte, denominó “*forum*” (Page 1993, 458). Algunos de los miembros del *forum* son bien

³ Page (1982, 449 n. 2) cita algunas publicaciones más que se sumarían a las que defienden la interpretación a capela entre finales de los 70 y principios de los 80, pero a las que, por desgracia, no he podido acceder.

conocidos para el medievalista moderno: David Fallows, Daniel Leech-Wilkinson, Mark Everist o Tess Knighton entre otros. Este grupo de musicólogos se evidenció de manera más clara en el establecimiento de una potente y feroz crítica discográfica, desarrollada en las páginas de la revista *Early Music* y que sentó el precedente no sólo de una crítica altamente informada con escasos paralelismos en otros países, sino también del cambio de muchos grupos de música medieval en el modo de presentar determinados repertorios (Leech-Wilkinson 2002, 133-134). Buena parte de las reseñas del *forum* de esta época tiene algo que decir sobre los instrumentos –cuando no se centran exclusivamente sobre este aspecto– y en la mayoría de los casos es para mostrar reservas o denunciar su uso.

En enero de 1980, Page comentaba lo siguiente a propósito de las *Cantigas de Santa Maria* de René Clemencic:

The first major fault of these records: almost half of the items are performed instrumentally. [...] The results on this record do not convince me of anything except that Clemencic is an indifferent composer of music for (pseudo-) medieval instruments (Page 1980, 118-119).

De la grabación del *Dit du voir dir* y la *Messe de Notre Dame* de Machaut de René Jacobs, Wright apuntaba asimismo:

Not one piece on this recording is without instruments. Unaccompanied singing must have been the commonest way of performing music in the Middle Ages, yet in the present revival it is a rarity (Wright 1980, 410).

Leech-Wilkinson, lamentaba también que se utilizaran instrumentos en el disco monográfico sobre Matteo da Perugia del Medieval Ensemble of London citando únicamente el artículo de Page sobre Deschamps (Page 1977) y considerándolo suficiente para recomendar la interpretación a capela (Leech-Wilkinson 1981, 271).

Del mismo modo, Everist, reseñando una grabación del Early Music Consort of London, mostraba su preferencia por una pieza interpretada a capela:

Completely vocal performance rediscovers so many musical subtleties which are lost when parts are taken by instruments with limited control of timbre and intonation (Everist 1982, 281).

David Hiley tildó de disfraz (*dress up*) el uso de instrumentos del grupo Sequentia (Hiley 1984, 275-277) y estimó que éste era un recurso muy discutible en música monódica alemana del siglo XIII, concluyendo que:

Those who have an antipathy to the mixing of musicology and make-believe in such proportions will remain skeptical (Hiley 1985, 597).

Como vemos, la preferencia por las interpretaciones a capela se aplicaba a los repertorios, estilos y periodos más variados y acabó por convertirse en todo un movimiento. Un solo artículo (Page 1977) fue suficiente para rechazar el uso de instrumentos incluso en la música monódica, para la que todo cuanto había a principios de los 80 era una vaga sugerencia de van der Werf. La presión de las críticas del *forum* llevó a numerosos grupos instrumentales, como el Ensemble Organum o Sequentia, a incluir piezas a capela en sus grabaciones. Además, varios grupos a capela nacieron también en estos años, como por ejemplo el Orlando Consort o Anonymous 4 (Leech-Wilkinson, 138-139).

4. Voices & Instruments of the Middle Ages

El libro de Page toma como punto de partida la ya mencionada sugerencia de van der Werf de que el uso de instrumentos debía entenderse en función de los géneros. Page elabora así, una dicotomía entre “estilo elevado” (*High Style*) y “estilo bajo” (*Low Style*) (1987, 16):

| HIGH STYLE | LOWER STYLES |
|---|--|
| POETRY | |
| Tendency towards stanzas of isometric lines | Tendency towards stanzas of polymetric lines, especially brief lines multiplying short-range and conspicuous effects of rhyme and metre. |
| No refrain or refrain rare | Refrains common |
| Exclusively lyric | Lyrico-choreographic Lyrico-narrative |
| Beloved not named (except in enigmatic terms) | Beloved may be named, or protagonist(s) named |
| MUSIC | |
| Rhapsodic | Conspicuous short-range repetitions and effects to create an instant 'tunefulness' |
| No strict metre | Strict metre in many forms (especially those connected in some way with dance) |

En este sentido, la aportación más esperada del libro se concentra en los capítulos dos, tres y cuatro, en los que trata de manera específica sobre el repertorio de los trovadores y troveros y propone que el uso de instrumentos se limitaba a las canciones de estilo bajo, mientras que las composiciones de estilo elevado se interpretaban preferentemente a capela. Page busca en las fuentes literarias y decide limitarse a aquéllas en las que se deduzca el repertorio interpretado.

Como primer ejemplo, Page cita un pasaje de *Daurel y Beton* (ca. 1150) en el que Daurel, con su *viola*, interpreta un *lai* de amor y otro en el que Beton canta e interpreta en la *vihola* algunos *bels verses* (1987, 20). A primera vista ambos pasajes parecen sugerir que la canción trovadoresca pudo interpretarse con acompañamiento instrumental; sin embargo, para Page, por un lado, es muy poco habitual que un trovador denomine *lais* a sus composiciones y, por otro, considera que, aunque *vers* sí es un término utilizado por los trovadores para referirse a sus poemas, se trata de un término genérico como *lai*. Además, pone

en duda que *canta i vihola* hagan referencia a acciones simultáneas y acuña aquí el “problema de discontinuidad” (1987, 19): dos acciones (cantar y tocar un instrumento) yuxtapuestas en la narración no tienen por qué tener lugar simultáneamente.

Al abordar la interpretación del repertorio provenzal en el norte, nos encontramos con que las piezas son referidas comúnmente como *sons*. Así pues, se menciona en *Garin le Loheren* cómo unos juglares *vïelent, notent maint bel son poitevin*, o en el romance *Gille de Chyn* de Gautier de Tournai (ca. 1230-1240) unos *vïeleur* cantaban un *son d’amour* y se acompañaban con *vïelez* (*ibidem*, 29-30). La sugerencia de Page para dar una explicación a la asociación de *sons* con el acompañamiento instrumental es que éste pudo haber sido motivado como un “soporte necesario para la interpretación de canciones cuyas palabras pudieron no haber sido completamente inteligibles a los oyentes nortños” (*ibidem*, 32); este argumento, resulta uno de los más discutibles del libro. Como en el capítulo anterior, Page presenta unas referencias literarias que apuntan hacia el acompañamiento instrumental, pero busca argumentos para refutarlas y parece tener un interés especial en demostrar que, en algún momento, la *canço* o *chanson* se interpretó preferentemente a capela y que esto, además, tuvo la más alta consideración.

Menos problemático es el vínculo entre los géneros de estilo bajo y los instrumentos puesto que las referencias son frecuentes y explícitas; en el *Guillaume de Dole* de Jean Renart (ca. 1200), sólo tres de las cuarenta y seis canciones insertadas en la narración son acompañadas con instrumentos. Las tres tienen elementos de estilo bajo, bien porque son danzas, bien porque son narrativas y con refranes (*ibidem*, 34-36). Además, los tratados poéticos estudiados en el cuarto capítulo confirmarían la relación entre danza e instrumentos (*ibidem*, 41-44). Aunque el uso de instrumentos aparece repetidamente asociado a canciones en estilo bajo, su no-uso en composiciones

de estilo elevado debe atribuirse más a la falta de pruebas que a la evidencia positiva, por lo que las conclusiones son siempre hipotéticas. Además, como veremos, la ausencia de fuentes que permita argumentar la participación de instrumentos en las canciones de estilo elevado no es total.

El capítulo dedicado a la París de finales del siglo XIII resulta particularmente interesante, tanto por la cantidad de fuentes disponibles como por el nivel de detalle de la información que aportan. En este contexto tuvo lugar, según Page, un cambio de *ethos* provocado por el paso de una cultura fundamentalmente oral a una escrita que traería consigo un cambio en los hábitos performativos en cuanto una nueva generación de intérpretes –también clérigos– fueron capaces de leer notación musical y tenían acceso, de este modo, a un repertorio más amplio (1987, 50-52). Que un *bonus artifex in viella* pueda interpretar todo tipo de *cantus* y *cantilena* –para Page estilos elevado y bajo respectivamente– vendría a confirmar ese cambio de *ethos* (*ibidem*, 67-68). En la última parte de este capítulo, Page elabora una propuesta de acompañamiento instrumental a una *chanson* basándose en una cita del *Tractatus* de Jerónimo de Moravia en la que se insta al *viellator* a responder a cualquier nota de una melodía dada con las “primeras consonancias en los bordones.” Page interpreta este ambiguo pasaje como el procedimiento que Sarah Fuller denomina *fifthing* (Fuller 1978). Se trataría de comenzar con la octava de la primera nota de la melodía y proceder fundamentalmente por quintas paralelas con octavas ocasionales durante el resto de la melodía. Los mismos principios son aplicables, como arguye Page en el séptimo capítulo, al repertorio en lengua latina, tanto la distinción en géneros como el uso de instrumentos tal como se describen en la París de finales del siglo XIII.

En el capítulo dedicado a la *carole*, Page aborda el papel de los instrumentos y su interacción con las voces en estas situaciones de danza. Page enfatiza el hecho de que en diversos pasajes las voces se contraponen a los instrumentos

mediante la conjunción disyuntiva “o”. Las referencias en la literatura son, por lo general, ambiguas y afectadas por el “problema de discontinuidad”. Sin embargo, la norma parece haber sido que la música instrumental y vocal no se solapaban en las *caroles* siempre que hubiese diversos cantores y se pudiese interpretar de forma natural un *alternatim* que, en una interpretación a solo necesitaría una intervención instrumental para producir el mismo efecto. (*ibidem*, 83-84). En este capítulo, como en el anterior, Page se muestra decidido a dar “recetas” a los intérpretes de musical medieval.

El último capítulo, dedicado al *lai*, toma como referencia un interesante pasaje del *Roman de Horn* (ca. 1170) en el que se da una descripción muy detallada de la interpretación al arpa de un *lai*. A pesar de tratarse claramente de un cliché literario –que, además, tiene sus orígenes alrededor del año 500 en la historia de Apolonio– este tipo de pasajes destacan por su grado de detalle que, para Page, debieron inspirarse en la práctica medieval. En el romance *Sone de Nausay* (siglo XIII), se interpreta al arpa un *lai* del que se incluye el texto y que para Page tiene elementos de estilo elevado (*ibidem*, 102-103). Page llega incluso a afirmar que “the motif of the hero-harpist was successful [...] because it provided the means for mediating contemporary interest in the figure of the trouvère” (*ibidem*, 105). Esto es contradictorio si tenemos en cuenta que Page concluyó que la *chanson* de los troveros se interpretaba a capela, mientras que los *lais* se interpretan, según el cliché literario, con el acompañamiento del arpa. Page no refiere esta contradicción en ningún momento, ni siquiera en sus conclusiones finales sobre este género (*ibidem*, 135).

En el conjunto del libro destacan varias ausencias, como referencias a instrumentos de viento y percusión; Page no hace mención alguna del corpus de pastorelas francesas del siglo XIII donde los instrumentos de viento

constituyen un topos literario y mucha información sobre *performance* está todavía por extraer.⁴

5. Recepción

En los años que siguieron a la publicación de *Voices & Instruments* se publicaron numerosas reseñas, buena parte de ellas escritas por autores del *forum* o cercanos a él. La primera en aparecer fue la de Warwick Edwards en *Early Music*. Esta revista fue el vehículo principal de los autores del *forum* por lo que reseñar el *Voices & Instruments* era seguramente un compromiso. Consecuente y –me atrevo a decir– previsiblemente la reseña de Edwards es por lo general entusiasta. Consciente de que el libro es un hito importante, no sólo para la musicología como disciplina teórica sino también para la praxis interpretativa, Edwards afirma que:

The sad news for medieval groups striving to improve their authenticity rating is that ensembles of mixed instruments of any kind have precious little role to play in most of the surviving medieval repertory (1987, 393).

Edwards tiene lugar para algunas críticas como, por ejemplo, las fuentes escogidas y la manera de presentarlas:

The trouble with most existing writing, though, is that evidence has had to be assembled largely on an *ad hoc* basis, a dangerous procedure for it is difficult to avoid the temptation to prove what you want to prove (*ibidem*).

El capítulo sobre el *lai* y el uso del arpa es para Edwards poco convincente; no obstante, las críticas son pocas y más bien edulcoradas.

⁴ Dejo la segunda parte del libro y los anexos fuera de la discusión por no tratar propiamente sobre el uso o no de instrumentos musicales. Baste con mencionar que el capítulo diez elabora propuestas concretas sobre qué hacer con la *viella* que son particularmente útiles a los intérpretes.

Más entusiasta que la de Edwards es la reseña de Daniel Leech-Wilkinson, quien elogia a Page como académico, cosa que, de nuevo, resulta poco sorprendente:

What sets Page apart is first of all his thoroughness, reading (it would seem) just about everything that survives, and secondly his sensitivity to literary convention, and especially to genre (Leech-Wilkinson 1988, 129).

And here, as throughout the book, his philological expertise puts previous musicological commentary to shame (*ibidem*, 130).

Leech-Wilkinson también remarca la aplicabilidad del *Voices & Instruments* en la práctica interpretativa:

Wind instruments and percussion, so beloved of current 'medieval' ensembles, are given a firm thumbs down by his evidence (*ibidem*).

Performers will be able to learn so much from it: [...] In particular the brilliantly imaginative commentary on Jerome of Moravia's *viella* tunings should have fiddlers rushing to their instruments to try out his suggestions (*ibidem*, 131).

Como Edwards, Leech-Wilkinson considera que el capítulo sobre el *lai* deja abiertas varias cuestiones como por ejemplo el repertorio que debe clasificarse como *lai*. Con todo, para Leech-Wilkinson, el libro es “one of the most lucidly and eloquently written books on music that I know” (*ibidem*, 130-131).

También Mark Everist (1988) se mostró convencido por las conclusiones generales de Page:

There is a very strong case for restricting our interpretation of accompanied songs to those of the 'lower' or *popularisant* style (Everist 1988, 246).

Everist elogia en especial los capítulos sobre París, la *carole* y el *lai* y observa que sus propuestas de acompañamiento con *viella* pueden “reescribir la historia de la música.” Sin embargo, se muestra escéptico con las conclusiones de Page

sobre el *conductus*, que acabaría siendo uno de los temas preferentes de Everist. Resulta también llamativa la afirmación de que los apéndices –que ocupan más de la mitad del volumen total del libro– “merecerían su publicación, incluso sin el estudio precedente” (¿irónicamente?). Para Everist se trata, en definitiva, de un libro extraordinario (1988, 247-248).

La de Gerald Seaman (1989) es quizás la menos reveladora de las reseñas del libro, aunque el autor se muestra también elogioso. La única crítica la hace al índice de materias, que considera que debería incluir más entradas.

En 1990 fue el turno de Mary Remnant, quien había criticado bastante duramente el primer artículo de Page (1974) y con quien éste había colaborado posteriormente en su segunda publicación (Remnant y Page 1975). Remnant destaca, por un lado, el perfil multidisciplinar de Page (1990, 175) y, por otro, la utilidad de su libro para los intérpretes entre los que ella misma se incluye:

Part 2 [is...] welcome evidence for those of us who have been playing instinctively in that way for many years (*ibidem*, 176).

Las críticas de Remnant son relativamente irrelevantes y aluden a la calidad de las ilustraciones presentadas y a la ausencia de un índice de figuras. A pesar de esto, considera que:

Dr Page has produced a superb book [...] The appendices are particularly useful, as they open up sources which were previously known to very few scholars. Now these can be drawn upon to enrich further studies, not only by historians and linguists, but also by musicologists, instrument makers and, most important of all, by performing musicians in their attempts to recreate the musical world of Romanesque and early Gothic France (*ibidem*, 177).

La reseña de Howard Meyer Brown (1987) destaca entre las demás. Brown, estadounidense, aunque residente entre 1972 y 1974 en el Reino Unido, se mostró siempre reticente a la interpretación a capela y tildó de “herejía” la

nueva corriente a capela, que atribuía no tanto a Page como a sus “groupies” (Leech-Wilkinson 2002, 147-148). En su reseña del *Voices & Instruments* encontramos –como era de esperar– diversas y ácidas críticas:

Page's book is engrossing because it is so well written, more like a medieval romance than a work of modern scholarship. [...]

Page emphasizes the ambiguity of the term 'lai' (which evidently could refer to almost any kind of song), but concludes that fiddlers played mostly *chansons de geste*, *descortz* and *dansas* – not quite what the text says. It is this sort of sidling around the evidence that is disconcerting. [...]

He places great store on the differences in meaning between 'or' and 'and' in order to strengthen his point.

Aunque crítico en términos generales, Brown acaba por admitir que, si bien con matices, Page tiene razón.

Del conjunto de las reseñas presentadas emerge una serie de constantes, como son el extraordinario calado de un libro que atañe tanto a académicos como a intérpretes e incluso medievalistas en general, el elogio de Page como académico erudito y multidisciplinar, la relevancia de las fuentes presentadas o la importancia de los apéndices como materiales de estudio. Si bien encontramos críticas a algunos de sus capítulos, especialmente al relativo al *lai*, la sensación general es de aceptación y admiración, con la excepción – totalmente comprensible y previsible– de Howard Meyer Brown.

6. Respuestas académicas

En 1989 Sylvia Huot publicó un artículo que, aunque no explícitamente en respuesta a Page, incluía las palabras “*Voices and Instruments*” en el título.⁵ En

⁵ Sylvia Huot es una catedrática de literatura estadounidense. Se formó en las Universidades de California (BA 1976) y Princeton (PhD 1982). En su país natal enseñó en las Universidades de

esta publicación, la autora se propone abordar las cuestiones metodológicas que plantea el hecho de utilizar fuentes literarias para estudiar la interpretación de la música medieval (Huot 1989, 64). La primera cuestión sobre son las diferentes versiones que puedan existir de un mismo texto. Huot ve en las diferentes lecturas diversas posibilidades que para un lector u oyente medieval habrían formado parte de una misma imagen (*ibidem*, 67-68). La idea de crear una imagen completa a partir de pocas palabras es una de las observaciones más perspicaces de Huot. En Page, sin embargo, las diferentes fuentes para un texto quedan fuera de la discusión y los pasajes comentados son leídos con una óptica positivista.

En uno de los pocos ejemplos comunes al libro de Page –extraído del *Guillaume de Dole* de Jean Renart– en el que el rey *li fet chanter* [a Jouglet] *en la vïele* una *danse*, tanto Page como Huot observan que la interpretación de la pieza en cuestión combina voz e instrumentos (Page 1987, 37; Huot 1989, 71). Sin embargo, es Page, no Huot, quien considera el registro al que esta pieza pertenece poniéndola así en un contexto más amplio que nos permite clasificarla y entender el porqué de su interpretación con instrumentos. Otro pasaje citado por ambos autores es el extraído de *Clarís et Larís* (1268) en el que se describe como un juglar (*conteor*) interpretaba (*contoit*) una *chançon* y ejecutaba los *refrez en une vïele*. Page deduce del contexto en el que se ejecuta esta pieza que podría tratarse de un *rondeau* en el que, al ser una ejecución solista, el instrumento proporcionaría el elemento *alternatim* (Page 1987, 84). Huot, sin embargo, centra su argumentación en el hecho que el término *conteor* y el verbo *conter* pudieran implicar una narración, tratándose de este modo de un *lai* o una *chanson de geste* en donde las intervenciones de la *vïele* fueran interludios instrumentales (Huot 1989, 91 n. 19). Page dirige su interés hacia el

Chicago y Northern Illinois antes de trasladarse a Inglaterra, donde desde 1996 enseña en la Universidad de Cambridge. Véase <https://www.britac.ac.uk/users/professor-sylvia-huot> (último acceso: mayo de 2018).

repertorio y Huot lo hace hacia el intérprete; un ejemplo de cómo una misma fuente puede nutrir dos argumentaciones diferentes llevando a conclusiones distintas.

Un año más tarde Joel Cohen publicó un artículo de menor extensión y ambición que el de Huot pero escrito explícitamente en respuesta a Page (Cohen 2010).⁶ El propósito de Cohen es aquí “to introduce from troubador [*sic*] poetry [...] a few additional pieces of documentation that Page has somehow overlooked.” Se trata de una acusación delicada ya que insinúa que Page dejó de lado ciertas fuentes que pudieron, como veremos, desmontar su teoría. De todas las fuentes presentadas por Cohen sólo una resulta determinante para contradecir la teoría de Page de que la canción trovadoresca se interpretaba a capela. Se trata de un poema de Albertet en el que éste insta a Peirol a interpretar el texto y la melodía de su *chanzon* con la *viola*:

Peirol, violatz et chantatz cointamen
de ma chanzon los motz e'l son leugier

Peirol, ejecutad con la *viola* y cantad alegremente
las palabras y la ligera melodía de mi *chanzon*.

¿Es creíble que Page desconociese esta fuente? ¿La omitió intencionadamente queriendo montar su teoría con las fuentes pertinentes? Por un lado, resulta sorprendente que un musicólogo como Page pase por alto una fuente tan evidente como pueda ser el poema de un trovador. Por otro, es difícil de creer

⁶ Habiendo consultado el texto online me es imposible, en lo que sigue, aportar números de página. Joel Cohen es un destacado intérprete y director estadounidense. Se formó en composición en Harvard y ha enseñado en diversas universidades estadounidenses (Harvard, Yale) y conservatorios europeos como la Schola Cantorum Basiliensis. Es fundador de la Boston Camerata y la Camerata Mediterranea. Para más información véase <https://web.archive.org/web/20070929083411/http://www.goldbergweb.com/es/interpreters/condutors/9660.php> (último acceso: junio de 2018).

que un académico con la capacidad de argumentación de Page decida no enfrentarse a una fuente, pudiéndola desmontar con su destacable retórica.

Una fuente similar es presentada por el propio Page en un disco de Gothic Voices dedicado a la música de los troveros.⁷ En él encontramos una pastorela acompañada por el propio Page al laúd. La elección de este instrumento viene dada por una referencia en el texto no de la pastorela, sino de una *chançon* con la misma melodía (Page 1995, 5). El autor, Richart de Semilli, dispone lo siguiente:

Chançon que j'ai par fine amor trouvee,
va devant l'uis, si seras citolee (Johnson 1992, 52)

Chançon que he compuesto [inspirado] por el amor cortés,
ve ante ella y así serás interpretada con la cítola

Page pasa completamente de puntillas por el hecho que la pieza *citolee* es la *chançon* y no la pastorela, cosa que pondría en entredicho su teoría. Es argumentable que Page no conociese esta fuente en el momento de la publicación del *Voices & Instruments*, puesto que el libro del que la toma se publicó en 1992. Sin embargo, como digo, Page parece no tener mucho interés en insistir sobre esta cita.

En 1996 Elizabeth Aubrey publicó su libro dedicado a la música de los trovadores cuyo último capítulo trata sobre la *performance* de este repertorio con un subapartado dedicado al uso de instrumentos.⁸ En él destaca, por un lado, la

⁷ *The Spirits of England and France*, vol. 2, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDH55282, 1995, CD. Para las notas en el libreto haré referencia, en adelante, a Page 1995. Éste puede consultarse online en <https://www.hyperion-records.co.uk/notes/55281-B.pdf> (último acceso: mayo de 2018). Para la discografía de Gothic Voices véase anexo 1.

⁸ Elizabeth Aubrey es una reconocida musicóloga estadounidense especialista en música y literatura medieval. Se formó en las Universidades de Iowa (BA 1973) y Maryland (MMus 1975 y PhD 1982) y fue catedrática emérita de música en la Universidad de Iowa entre 1987 y 2010. Véase <https://music.uiowa.edu/people/elizabeth-aubrey> (último acceso: mayo de 2018).

ausencia de nuevas fuentes y, por otro, que la mayor parte del capítulo está dedicado a rebatir los argumentos que Page expone en su *Voices & Instruments*. Para Aubrey, la teoría de Page se basa en dos argumentos; en primer lugar, la existencia de un *ethos* interpretativo durante el siglo XII y la primera mitad del XIII según el cual el uso de instrumentos correspondería a los géneros de estilo bajo con la licencia de participar en la *canço* cuando ésta se interpretaba para un público francés que, según Page, no entendería el provenzal y, en segundo lugar, el cambio en ese *ethos*, acaecido en el norte de Francia durante la segunda mitad del siglo XIII y que habría llevado a los instrumentistas a tocar todo tipo de piezas (Page 1987, 50-52). Respecto al primer argumento, Aubrey considera que no queda demostrada la proscripción de usar instrumentos en la *canço* o *chanson* por ser ésta una conclusión basada fundamentalmente en la ausencia de fuentes. Además, los tratados musicales y poéticos que Page ve como una confirmación de la tradición son para Aubrey demasiado tardíos y, por lo tanto, descartables. En cuanto al segundo argumento, Aubrey no ve ninguna razón para negar la oralidad a partir de 1250 y considera asimismo probada la transmisión escrita de ciertos repertorios antes de esta fecha, aunque las fuentes que nos han llegado son relativamente tardías (Aubrey 1996, 260-261). Como sucedía con el artículo de Huot, resulta interesante –y quizás preocupante– que las mismas fuentes lleven a diferentes musicólogos a conclusiones opuestas.

Aubrey hace también una crítica a la propia distinción entre el estilo elevado y estilo bajo (*ibidem*, 260) que desarrollará años después, en un extenso artículo. En este texto, la autora analiza las distinciones de género patentes en las fuentes medievales (lírica cortés, romances, manuscritos, tratados poéticos, etc.) para llegar a la conclusión de que seguramente no existía, al menos hasta finales del siglo XIII, un sistema de géneros definido (Aubrey 2008, 117-118). Además, Aubrey critica la teoría de Page por presentar sólo las fuentes pertinentes (*ibidem*, 89).

Figura 1



Biblioteca de San Lorenzo del Escorial, códice T.j.1 (f. 5r)

Por último, Manuel Pedro Ferreira puso en relación los argumentos de Page con la lírica galaico-portuguesa, un repertorio al que ninguno de los autores citados había prestado atención. Después de exponer los argumentos tanto de Page como de Huot y Cohen, Ferreira concluye que “nada indica que, normalmente, os instrumentos acompañassem em simultâneo a canção trovadoresca de registo mais elevado; isto sugere que a composição trovadoresca teria sido cantada a solo.” Asimismo, a la luz de las referencias a instrumentos en los poemas galaico-portugueses, considera que “o canto trovadoresco peninsular em meados do século XIII não era, por regra, acompanhada por um instrumentista” (Ferreira 2005, 35 y 37).

Al abordar la cuestión de las iluminaciones en el *Cancioneiro da Ajuda*, en las que viñetas con diversos instrumentistas flanquean los poemas trovadorescos, Ferreira alude implícitamente al “problema de discontinuidad” de Page y argumenta que la ejecución instrumental no tiene por qué ser simultánea al canto (*ibidem*, 41).

Con las *Cantigas de Santa María* (en adelante CSM) llegamos a un terreno diferente. La participación instrumental ha sido y es todavía tradicional en las grabaciones discográficas sin que esto haya encontrado grandes objeciones en la producción académica. Las iluminaciones del denominado Códice de los Músicos (Biblioteca de San Lorenzo del Escorial, J.b.2) nos muestran una enorme variedad de instrumentos que tiene, para Ferreira, una función meramente enciclopédica. Sin embargo, la iluminación que precede a la CSM 1 (*Des oge mais quer' eu trobar*; véase figura 1) merece una mención especial ya que nos muestra al rey Alfonso X en lo que Ferreira considera “o processo de edição e divulgação” de las CSM (*ibidem*, 42-43). Aparecen aquí, además del rey, tres juglares, dos con sendas fídulas y uno con cítola, dos escribas que transcriben la citada CSM 1 y cuatro clérigos que serían, al parecer, cantores.⁹ En esta *cantiga* el propio Alfonso X se presenta como trovador de la Virgen:

Des oge mais quer' eu trobar
pola sennor' onrada

De hoy en adelante sólo quiero
trobar por la Señora honrada (la Virgen)

Resulta particularmente revelador que esta pieza esté escrita en la forma de una *canso* trovadoresca, esto es, de oda sin estribillo. ¿Sería, pues, descabellado pensar que este tipo de composiciones se interpretaban, si no con otros instrumentos, al menos con viola y cítola? Si bien Page, Huot o Aubrey

⁹ Encontramos en los códices escurialenses T.j.1 y J.b.2 dos miniaturas muy similares encabezando la CSM 1. En ambas se muestran los mismos instrumentos.

lamentan la ausencia de referencias explícitas en los textos medievales, lo cierto es que sí contamos con algunas citas que, aunque pocas en número, son lo suficientemente explícitas y hacen referencia precisamente a estos dos instrumentos que, además, son los más frecuentemente mencionados en la lírica y la narrativa de los siglos XII y XIII, tanto en Francia, como en la Península Ibérica. A su vez, la *CSM 1* parece estar basada en el modelo de los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci en cuyo prólogo el mismo autor declara que:

Or veil atant traire ma lire
et atemprer veil ma viele,
si chanterai de la pucele
dont li prophete tant chanterent... (Page 1987, 192)

Ahora quiero traer mi *lire*
y quiero afinar mi *viele*,
de modo que cantaré de la muchacha
de la que tanto cantaron los profetas...

Además de los dos instrumentos mencionados, llama la atención la proclamación del *ego*, que es común a Alfonso X y que supone el tipo de autoconciencia artística que Page relaciona con los trovadores y troveros y, más en concreto, con las composiciones en estilo elevado. Además, las similitudes entre los ejemplos Alfonso X y Gautier de Coinci ponen de manifiesto la interconexión entre el paradigma francés y la producción peninsular, conexión que quizás sea extrapolable también al terreno de la *performance*.

7. Cuestión de nacionalidad

En el epígrafe anterior he incluido un brevísimo currículum de los autores citados para poder así dar al lector una idea del contexto al que pertenecen; el motivo no es otro que poner de relieve ciertas correspondencias. A la primera y más significativa ya se dedicó el tercer epígrafe en el que se trataba sobre el

forum formado por hoy reconocidos musicólogos ingleses y entre los que Page tuvo un papel importante. Otro hecho interesante es que todos los musicólogos que escribieron respuestas intentando refutar a Page fueron estadounidenses (Huot, Cohen, Aubrey y Brown).¹⁰ Cabe destacar también que todas las reseñas del *Voices & Instruments* en el epígrafe anterior se publicaron en Inglaterra y que la discusión sobre la cuestión instrumental se ha desarrollado fundamentalmente en el ámbito anglosajón, sin que haya podido encontrar ninguna aportación al respecto –ni reseñas del libro– en la musicología española o francesa, por ejemplo.¹¹ El propio Page observó que el entusiasmo por las interpretaciones a capela y el rechazo a los instrumentos fueron un producto esencialmente inglés (Page 1992, 26) y en un artículo publicado en 1993, trató de justificar y defender la nueva corriente interpretativa, dejando de lado el rigor científico y dando paso a observaciones en las que transluce el orgullo nacional:

England has become a world power in the performance of medieval and Renaissance music (to speak of no other) during the last 25 years (Page 1993, 453).

En este texto, Page propone lo que él denomina la “‘English discovery’ theory,” según la cual:

In certain respects, and especially in matters relating to accuracy of tuning and ensemble, these performances represent a particularly convincing postulate about the performing priorities of the original singers (Page 1993, 454).

¹⁰ Ferreira, desde Portugal, aplica la teoría de Page al repertorio galaico-portugués, por lo que no es una respuesta contraria.

¹¹ El artículo del francés Gerard Le Vot (1986) no propone teorías nuevas, sino que se limita a poner de relieve la “problemática” del uso de instrumentos. Asimismo, el artículo publicado por el español Arturo Tello Ruiz-Pérez (2010) supone más bien una elucubración alrededor de la simbología del instrumento (la “vihuela”) y, por lo concreto del repertorio estudiado (los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci), no podemos sumarlo a las aportaciones de la musicología anglosajona que, en su conjunto, tratan de aspectos y repertorios mucho más amplios.

El problema es que Page equipara convincente a auténtico o, con otras palabras, da por bueno algo que funciona y que (añado) le es familiar. Su argumento definitivo para apostar por esta estética tiene que ver con la tradición inglesa de canto coral a capela:

The collegiate and cathedral tradition in which many English singers received their training is comparable in some respects to the context in which medieval (and Renaissance) singers received theirs (Page 1993, 466).

Este argumento tan discutible sólo es comprensible en la Inglaterra de los 80 y los 90. Los cambios estéticos a lo largo de varios siglos, provocados por ejemplo por el repertorio interpretado, son razón de sobra para desconfiar de esta afirmación.

Page aplicó sus teorías a través de Gothic Voices que, además, tenía la buena recepción asegurada si tenemos en cuenta que las reseñas de sus grabaciones las escribirían autores del *forum*. Sin embargo, no debió de parecer tan convincente en países como Francia, donde la estética del grupo fue acusada de “*manque de passion and froideur*” y de sonar de forma parecida en repertorios variados (Page 1993, 463). Este es un hecho que podemos comprobar con facilidad si escuchamos algunas de las grabaciones de Gothic Voices, en las que repertorios y piezas de lo más variado se suceden sin grandes contrastes. Incluso Leech-Wilkinson, desde dentro del *forum*, se mostró reacio a esta asimilación estética, reconociendo que “debe más a la tradición catedralicia inglesa de lo que parece apropiado para música de la Italia medieval” (Leech-Wilkinson 1981, 271) o que “a veces, el oyente puede olvidar que esta extraordinaria música se creó [...] a mundos de distancia de la tradición Oxbridge” (Leech-Wilkinson 1984, 413).

La indulgencia con grupos ingleses quedó plasmada también en las reseñas de *Early Music*; Fallows opinaba lo siguiente de la segunda grabación de Gothic Voices:

This music is by no means easy to sing cleanly, particularly when it is unaccompanied. But the soloists [...] transcend them by so vividly communicating the passion and range of Hildegard's lines (Fallows 1983, 263-264).

Rastall, al reseñar a la vez diversas grabaciones, muestra su preferencia por la de Hillier –el único inglés– porque:

Hillier believes in the supremacy of the voice, and so does not rely unduly on his instrumental accompaniment for colour or support (Rastall 1986, 298).

8. Conclusiones

En este trabajo hemos visto cómo durante siglos se dio por hecho que los trovadores y troveros acompañaban su canto con un instrumento. Durante los 70 esta asunción dio paso al escepticismo y éste empezó a canalizarse en una propuesta fundamentada de interpretación a capela, primero de la música polifónica de los siglos XIV y XV y, luego, de la monodia de los siglos XII y XIII, ambas gracias a los esfuerzos de Page.

Voices & Instruments vio la luz en el mejor momento, puesto que no sólo había demanda de un trabajo así, sino que además un *forum* de autores convencidos de antemano de sus propuestas serían los encargados de reseñarlo y de reseñar las grabaciones de Gothic Voices, mediante el cual Page pudo plasmar, en un formato diferente y con extraordinaria difusión, sus teorías.

Sin embargo, la buena recepción y el entusiasmo se limitó casi por completo a Inglaterra y fueron autores de otros países, fundamentalmente estadounidenses, los que se atrevieron a rebatir algunos de los postulados. Sea como fuere, Page estuvo siempre en el centro de la discusión y sigue siendo hoy una referencia ineludible teniendo en cuenta que no hay trabajos del calado del *Voices & Instruments*. Las respuestas a su tesis nos muestran que diferentes puntos de vista, aun con las mismas fuentes, llevan a conclusiones distintas, a

veces opuestas, y que las lecturas de Page no son siempre las más abiertas ni presentó, supuestamente, todas las fuentes disponibles. Éstas respuestas forman hoy parte integral de la teoría si se quiere tener una imagen completa de la discusión, dado que ayudan a entender las flaquezas de la argumentación de Page y a ser crítico con lo que se lee.

El libro plantea también algunas preguntas como el porqué de la ausencia a referencias a los instrumentos de viento y percusión, aun cuando todo un corpus de pastorelas nos ofrece, en el caso de los primeros, abundante información sobre *performance*. Podemos asimismo preguntarnos por qué Page, que dedicó numerosos artículos a los instrumentos medievales, abandonó este campo de estudio después de este su primer libro. Uno podría pensar que, una vez “descubierta” la interpretación a capela, afín a la sociedad inglesa y toda una revolución en la historiografía medieval de los 80, se convirtió en el caballo de batalla de Page y del *forum*. En este sentido, quizás debamos entender la segunda parte y los anexos del *Voices & Instruments* como su última palabra sobre instrumentos.

Este trabajo nos enseña la importancia del contexto historiográfico para entender determinadas publicaciones; en el caso del libro de Page, muchas dimensiones sólo pueden entenderse a través de él, como el tema del libro, la audacia en algunos argumentos y la voluntad de influir en la *performance* y las conclusiones alcanzadas, que resultan previsibles dentro del contexto. Parece que éstas motivaron la discusión y la selección de fuentes como sugería Edwards.

Voices & Instruments, como buena parte de la producción del *forum*, tenía el objetivo de cambiar el modo en que los intérpretes abordan la música medieval y, si bien es cierto que fue influyente, su influencia se limitó sobre todo al ámbito anglosajón, no sólo en cuanto a la aparición de grupos a capela sino

también en lo referente a las respuestas académicas. En España, por ejemplo, no ha habido apenas aportaciones académicas en el terreno de la *performance* y los grupos de música medieval se distinguen mayoritariamente por las aproximaciones folkloristas y orientalistas, haciendo uso indiscriminado de instrumentos musicales de procedencias varias. Esto se consideraba desacreditado a finales de los 70 en Inglaterra y fue precisamente lo que motivó toda la revolución a capela que hemos estudiado.

Una última observación tiene que ver con nuestro conocimiento de los instrumentos medievales, que no han sido objeto de estudio hasta nuestros días, con contadísimas excepciones (Molina 2010). Como he sugerido, la perspectiva del rol de determinados instrumentos en determinados contextos –y no el habitual tratamiento en bloque– pueda arrojar más luz sobre el asunto. Un estudio sobre el *ethos* de los instrumentos sigue pendiente y seguramente a esto se refería Leech-Wilkinson al afirmar que “está por ver hasta qué punto las investigaciones reivindicarán la hipótesis instrumental” (Leech-Wilkinson 2002, 86). Estos trabajos, que están por venir, deberán tomar a Page como punto de partida.

Bibliografía.

Libros, artículos y reseñas

AUBREY, Elizabeth. 1989. "References to Music in Old Occitan Literature." *Acta Musicologica* 61 (2): 110-149.

———. 1996. *The Music of the Troubadours*. Bloomington (IN): Indiana University Press.

———. 2008. "Reconsidering 'High Style' and 'Low Style' in Medieval Song." *Journal of Music Theory* 52 (1): 75-122.

BROWN, Howard Meyer. 1987. "Medieval Song." Reseña de *Voices & Instruments* de Christopher Page, *The Musical Times* 128 (1734): 438.

BURNEY, Charles. 1782. *A General History of Music*. Vol. 2. Londres: Robson & Robinson.

COHEN, Joel. 1990. "Peirol's Vielle: Instrumental Participation in the Troubador Repertory." *Historical Performance* 3: 73-77. Consultado online en <http://www.pbm.com/~lindahl/articles/troubadours.and.instruments.html> (último acceso: noviembre de 2017).

COUSSEMAKER, Edmond de. 1865. *L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*. París: Durand.

EDWARDS, Warwick. 1987. Reseña de *Voices & Instruments* de Christopher Page, *Early Music* 15 (3): 393-397.

EVERIST, Mark. 1982. Reseña de *Music of the Gothic Era*, The Early Music Consort of London dir. David Munrow (CD). *Early Music* 10 (2): 281.

———. 1988. Reseña de *Voices & Instruments* de Christopher Page, *Music & Letters* 69 (2): 246-248.

FALLOWS, David. 1983. Reseña de *Hildegard of Bingen: Eight Sequences and Hymns by Hildegard of Bingen*, Gothic Voices dir. Christopher Page (CD). *Early Music* 11 (2): 263-265.

———. 2001. "Page, Christopher." En *Grove Music Online*. Oxford University Press. Último acceso: marzo 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047759>.

FERREIRA, Manuel Pedro. 2005. *Cantus coronatus. 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis*. Kassel: Reichenberger.

FETIS, François-Joseph. 1876. *Histoire générale de la musique. Tome V*. París: Librairie de Firmin-Didot.

FULLER, Sarah. 1978. "Discant and the Theory of Fifthing." *Acta Musicologica* 50 (1/2): 241-275.

HILEY, David. 1984. Reseña de *Hildegard von Bingen. Ordo Virtutum, Sequentia* (CD). *Early Music* 12 (2): 275-277.

———. 1985. Reseña de *Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts, Sequentia* (CD). *Early Music* 13 (4): 597.

HOPPIN, Richard H. 1978. *Medieval Music*. Nueva York: W.W. Norton.

HUOT, Sylvia. 1989. "Voices and Instruments in Medieval French Secular Music: On the Use of Literary Texts as Evidence for Performance Practice." *Musica Disciplina* 43: 63-113.

JOHNSON, Susan M. 1992. *The Lyrics of Richard de Semilli*. Binghampton, New York: medieval & Renaissance texts & studies.

LACURNE DE SAINTE-PALAYE, Jean-Baptiste de. 1774. *Histoire littéraire des troubadours*. 3 vols. Paris: Chez Durand neveu.

LEECH-WILKINSON, Daniel. 1981. Reseña de *Matteo da Perugia. Secular Works*, Medieval Ensemble of London (CD). *Early Music* 9 (2): 271-273.

———. 1984. Reseña de *The Mirror of Narcissus by Guillaume de Machaut*, Gothic Voices dir. Christopher Page (CD). *Early Music* 12 (3): 411-413.

———. 1988. "Voices and Instruments of the Middle Ages." Reseña de *Voices & Instruments* de Christopher Page, *Journal of the Royal Musical Association* 113 (1): 129-131.

———. 2002. *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

LE VOT, Gérard. 1986. "À propos des jongleurs de geste. Conjectures sur quelques procédés musicaux utilisés dans les compositions épiques médiévales." *Revue de Musicologie* 72 (2): 171-200.

MOLINA, Mauricio. 2010. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. Kassel: Reichenberger.

PAGE, Christopher. 1974. "An Aspect of Medieval Fiddle Construction." *Early Music* 2 (3): 166-167.

———. 1977b. "Machaut's 'Pupil' Deschamps on the Performance of Music: Voices or Instruments in the 14th-Century Chanson." *Early Music* 5 (4): 484-491.

———. 1980. Reseña de *Les Cantigas de Santa Maria*, Clemencic Consort dir. René Clemencic (CD), *Early Music* 8 (1): 118-119.

———. 1981. "Anglo-saxon *Hearpan*: Their Terminology, Technique, Tuning and Repertory of Verse 850-1066." Tesis doctoral, Universidad de York.

———. 1982. "The Performance of Songs in Late Medieval France: A New Source", *Early Music* 10 (4): 441-450.

———. 1987. *Voices & Instruments of the Middle Ages. Instrumental practice and songs in France 1100-1300*. Londres: J.M. Dent & Sons Ltd.

———. 1992. "The English 'a capella' heresy." Pp. 23-29 en *Companion to Medieval & Renaissance Music*, editado por Tess Knighton y David Fallows. Berkeley: University of California Press.

———. 1993. "The English 'a capella' Renaissance." *Early Music* 21 (3): 452-471.

PARKER, Ian. 1977. "The performance of troubadour and trouvère songs. Some facts and conjectures." *Early Music* 5 (2): 184-208.

RASTALL, Richard. 1986. Reseña de *Trobadors, Trouvères, Minnesänger: Lieder und Tänze des Mittelalters*, Ensemble für frühe Musik; *Music of Mediaeval Spain by Don Alphonso the Wise*, Trio LiveOak; *Troubadour Songs and Medieval Lyrics*, Paul Hillier, Stephen Stubbs y Lena-Lis Kiesel y *École Notre-Dame by Léonin*, Ensemble Organum dir. Marcel Pérès (CDs), *Early Music* 14 (2): 298-299.

REMNANT, Mary y Christopher Page. 1975. "The Diversity of Medieval Fiddles." *Early Music* 3 (1): 47-51.

REMNANT, Mary. 1990. Reseña de *Voices & Instruments* de Christopher Page, *The Galpin Society Journal* 43: 175-177.

RIEMANN, Hugo. 1882. *Musik-Lexikon*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts.

———. 1916. *Musik-Lexikon*. 8ª ed. Leipzig: Max Hesses Verlag.

RIQUER, Martín de. 2012. *Los Trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel.

SEAMAN, Gerald. 1989. Reseña de *Voices & Instruments* de Christopher Page, *History of European Ideas* 10 (3): 387.

STEVENS, John. 1986. *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*. Cambridge: Cambridge University Press.

TELLO RUIZ-PÉREZ, Arturo. 2010. "Bagajes interpretativos en torno a *Ma vïele* de Gautier de Coinci." *ROSETA. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra* 5: 6-23.

VAN DER WERF, Hendrik. 1972. *Chansons of the Troubadours and Trouvères: A Study of the Melodies and their Relation to the Poem*. Utrecht: A. Oosthoek.

WESTRUP, Jack Allan. 1954. "Medieval Song." Cap. VII en *New Oxford History of Music. Volume II: Early Medieval Music up to 1300*, editado por Dom Anselm Hughes. London: Oxford University Press.

WRIGHT, Laurence. 1980. Reseña de *Guillaume de Machaut. Le Livre du Voir Dit. La Messe de Notre Dame*, Les Ménestrels y Mozartsängerknaben dir. René Jacobs (CD) *Early Music* 8 (3): 408-411.

Páginas web

Discografía de trovadores, <http://plainsong.org.uk/publications/discographies-by-jerome-f-weber/troubadour-melodies-discography/>

Christopher Page en el Sidney Sussex College (Universidad de Cambridge)
(último acceso: marzo 2018):

<https://www.sid.cam.ac.uk/aboutus/people/person.html?crsid=chp1000>

Faculty of English en la Universidad de Cambridge (último acceso: marzo 2018):

<http://www.english.cam.ac.uk/people/Christopher.Page/>

Christopher Page en Gresham College (último acceso: marzo 2018):

<https://www.gresham.ac.uk/professors-and-speakers/professor-christopher-page/>

Professor of Music en el Gresham College (último acceso: marzo 2018):

<https://www.gresham.ac.uk/professorships/music-professorship/>

Christopher Page en Wikipedia (último acceso: marzo de 2018):

https://en.wikipedia.org/wiki/Christopher_Page

Gothic Voices en Hyperion (último acceso: marzo de 2018):

<https://www.hyperion-records.co.uk/a.asp?a=A741>

Gothic Voices en Wikipedia (último acceso: marzo de 2018):

https://es.wikipedia.org/wiki/Gothic_Voices

FITCH, Fabrice: “Gothic Voices” en *Grove Music Online* (2001)

<http://www.oxfordmusiconline.com.umbra1.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043613> (último

acceso: marzo de 2018)

Página web de Gothic Voices (último acceso: marzo de 2018):

<http://www.gothicvoices.co.uk/>

Libreto de Page 1995 (último acceso: junio de 2018):

<https://www.hyperion-records.co.uk/notes/55281-B.pdf>

Sylvia Huot en la British Academy (último acceso: mayo de 2018):

<https://www.britac.ac.uk/users/professor-sylvia-huot>

Anexo 1

Discografía

Gothic Voices

A feather on the breath of God. Sequences and hymns by Hildegard of Bingen (†1179), Emma Kirkby, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA66039, 1984, CD.

The Garden of Zephyrus. Courtly Songs of the Early Fifteenth Century, Margaret Philpot, Rogers Covey-Crump, Imogen Barford, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA66144, 1985, CD.

The Castle of fair Welcome. Courtly Songs of the Later Fifteenth Century, Christopher Wilson, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA66194, 1986, CD.

The Service of Venus and Mars. Music for the knights of the Garter, Andrew Lawrence-King, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA66238, 1987, CD.

The Mirror of Narcissus. Songs by Guillaume de Machaut, Emma Kirkby, Margaret Philpot, Rogers Covey-Crump, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA66087, 1987, CD.

A Song for Francesca. Music in Italy, 1330-1430, Andrew Lawrence-King, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA66286, 1988, CD.

Music for the Lion-hearted King. Music to Commemorate the Eighth Centenary of the Coronation of King Richard I of England in Westminster Abbey, 3 September 1189, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA 66336, 1989, CD.

The Marriage of Heaven and Hell. Motets and Songs from Thirteenth-Century France, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA66423, 1990, CD.

The Medieval Romantics. French Songs and Motets, 1340-1440, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA66463, 1991, CD.

Lancaster and Valois. French & English Music c1350-1420, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA66588, 1992, CD.

The Spirits of England and France, vol. 1, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA66739, 1994, CD.

The Spirits of England and France, vol. 2, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA66773, 1995, CD.

The Spirits of England and France, vol. 3, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA66783, 1995, CD.

The Spirits of England and France, vol. 4, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA66857, 1996, CD.

The Spirits of England and France, vol. 5, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA66919, 1997, CD.

Pierre de la Rue. Missa De Feria. Missa Sancta Dei Genitrix. O Domine Jesu Christe. Pater de celis Deus. Regina celi. Salve Regina, Shirley Rumsey, Christopher Wilson, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA67010, 1998, CD.

Jerusalem: Vision of Peace, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA67039, 1998, CD.

Masters of the Rolls. Music by English Composers of the Fourteenth Century, Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA67098, 1999, CD.

The Earliest Songbook in England. Cambridge University Library MS Ff.I.17(1), Gothic Voices dir. Christopher Page, Hyperion CDA67177, 2000, CD.

Clemencic Consort

Carmina Burana, vol. 1, Clemencic Consort dir. René Clemencic, Harmonia Mundi HMU 335, 1974, LP.

Carmina Burana, vol. 2, Clemencic Consort dir. René Clemencic, Harmonia Mundi HMU 336, 1974, LP.

Carmina Burana, vol. 3, Clemencic Consort dir. René Clemencic, Harmonia Mundi HMU 337, 1975, LP.

Carmina Burana, vol. 4, Clemencic Consort dir. René Clemencic, Harmonia Mundi HMU 338, 1976, LP.

Les cantigas de santa maria. Alfonso el sabio, vol. 1, Clemencic Consort dir. René Clemencic, Harmonia Mundi HM977, 1976, LP.

Les cantigas de santa maria. Alfonso el sabio, vol. 2, Clemencic Consort dir. René Clemencic, Harmonia Mundi HM978, 1976, LP.

Ludus Danielis. Liturgical Drama of the XII Century, Clemencic Consort dir. René Clemencic, Ermitage ERM 188-2 ADD, 1976, CD 1996.

Troubadours, vol. 1, Clemencic Consort dir. René Clemencic, Harmonia Mundi HM 396, 1977, LP.

Troubadours, vol. 2, Clemencic Consort dir. René Clemencic, Harmonia Mundi HM 397, 1977, LP.

Early Music Consort of London

Ecco La Primavera. Florentine Music of the 14th Century, Early Music Consort of London dir. David Munrow, Argo ZRG 642, 1969, LP.

Music of the Crusades, Early Music Consort of London dir. David Munrow, Argo ZRG 673, 1971, LP.

The Art of Courtly Love, Early Music Consort of London dir. David Munrow, EMI Records SLS 863, 1973, LP.

Instruments of the Middle Ages and Renaissance, Early Music Consort of London dir. David Munrow, EMI Records SLS 988, 1976, LP.

Musica Reservata

Medieval Music & Songs of the Troubadors, Musica Reservata dir. Michael Morrow, Everest SDBR 3270, 1968, LP.

Sequentia

Spruchdichter des 13. Jahrhunderts. Kelin und Fegfeuer, Sequentia dir. Barbara Thornton y Benjamin Bagby, Deutsche Harmonia Mundi 1C 06 91999941, 1983, LP.

Trouvères. Höfische Liebeslieder aus Nordfrankreich um 1175–1300, Sequentia dir. Barbara Thornton y Benjamin Bagby, Deutsche Harmonia Mundi 1C 157 1695013, 1984, LP.

English Songs of the Middle Ages, Sequentia dir. Barbara Thornton y Benjamin Bagby, Deutsche Harmonia Mundi CDC 7 491922, 1988, CD.

Philippe Le Chancelier. School of Notre Dame, Sequentia dir. Barbara Thornton y Benjamin Bagby, Deutsche Harmonia Mundi RD77035, 1990, CD.

Vox Iberica III: El Sabio. Gesänge für König Alfonso X. von Kastilien und León, Sequentia dir. Barbara Thornton y Benjamin Bagby, Deutsche Harmonia Mundi 05472771732, 1992, CD.

Dante and the Troubadours, Sequentia dir. Barbara Thornton y Benjamin Bagby, Deutsche Harmonia Mundi 82876 601632, 1995, CD.

Studio der Frühen Musik

Carmina Burana. Aus der Original-Handschrift um 1300, Studio der Frühen Musik dir. Thomas Binkley, Telefunken SAWT 9455-A, 1964, LP.

Minnesang und Spruchdichtung um 1200-1320, Studio der Frühen Musik dir. Thomas Binkley, Telefunken SAWT 9487-A, 1966, LP.

Chansons der Troubadours. Lieder und Spielmusik aus dem 12. Jahrhundert, Studio der Frühen Musik dir. Thomas Binkley, Telefunken SAWT 9567-B, 1970, LP.

Chansons der Trouvères. Lieder des 13. Jahrhunderts, Studio der Frühen Musik dir. Thomas Binkley, Telefunken SAWT 9630-A, 1974, LP.

Anexo 2

Publicaciones de Christopher Page no citadas en el trabajo

PAGE, Christopher. 1977. "Biblical Instruments in Medieval Manuscript Illustration." *Early Music* 5 (3): 299-309.

———. 1978a. "Early 15th-Century Instruments in Jean de Gerson's 'Tractatus de Canticis'." *Early Music* 6 (3): 339-349.

———. 1978b. "String-Instrument Making in Medieval England and Some Oxford Harpmakers 1380-1466." *The Galpin Society Journal* 31: 44-67.

———. 1979a. "Jerome of Moravia on the Rubeba and Viella." *The Galpin Society Journal* 32: 77-98.

———. 1979b. "Oxford Harpmakers." *The Galpin Society Journal* 32: 135.

———. 1979c. "The Earliest English Keyboard." *Early Music* 7 (3): 308-314.

———. 1979d. "The Myth of the Chekker." *Early Music* 7 (4): 482-489.

———. 1980. "Fourteenth-Century Instruments and Tunings: A Treatise by Jean Vaillant?" *The Galpin Society Journal* 33: 17-35.

———. 1981. "The 15th-Century Lute: New and Neglected Sources." *Early Music* 9 (1): 11-21.

———. 1982a. "German Musicians and Their Instruments: A 14th-Century Account by Konrad of Megenberg." *Early Music* 10 (2): 192-200.

———. 1982b. "The Medieval Organistrum and Symphonia 1: A Legacy from the East?" *The Galpin Society Journal* 35: 37-44.

- . 1983a. "Angelus ad virginem: A New Work by Philippe the Chancellor?" *Early Music* 11 (1): 69-70.
- . 1983b. "The Medieval Organistrum and Symphonia. 2: Terminology." *The Galpin Society Journal* 36: 71-87.
- . 1984-5. "Music and Chivalric Fiction in France 1150-1300." *Proceedings of the Royal Musical Association* 111: 1-27.
- . 1986. "Medieval Strings." *The Musical Times* 127 (1715): 11.
- . 1988. "The Performance of Ars Antiqua Motets." *Early Music* 16 (2): 147-164.
- . 1989. *The Owl & the Nightingale. Musical Life and Ideas in France 1100-1300*. Londres: J.M. Dent & Sons Ltd.
- . 1991. *Summa Musice: a thirteenth-century manual for singers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1992a. "A Treatise on Musicians from ?c. 1400: The 'Tractatulus de differentiis et gradibus cantorum' by Arnulf de St Ghislain." *Journal of the Royal Musical Association* 117 (1): 1-21.
- . 1992b. "Going Beyond the Limits: Experiments with Vocalization in the French Chanson, 1340-1440." *Early Music* 20 (3): 446-459.
- . 1993. *Discarding Images. Reflections on Music & Culture in Medieval France*. Oxford: Oxford University Press.
- . 1994. "A Reply to Margaret Bent." *Early Music* 22 (1): 127-132.

- . 1995. "Towards: Music in the Rise of Europe." *The Musical Times* 136 (1825): 127-134.
- . 1996. "Reading and Reminiscence: Tinctoris on the Beauty of Music." *Journal of the American Musicological Society* 49 (1): 1-31.
- . 1997a. "An English Motet of the 14th Century in Performance: Two Contemporary Images." *Early Music* 25 (1): 7-32.
- . 1997b. *Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France*. London: Royal Musical Association.
- . 1997c. "Listening to the Trouvères." *Early Music* 25 (4): 638-659.
- . 2000. "Around the Performer of a 13th-Century Motet." *Early Music* 28 (3): 343-357.
- . 2010. *The Christian West and its Singers: The First Thousand Years*. New Haven (CT): Yale University Press.
- . 2015. *The Guitar in Tudor England: A Social and Musical History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2017. *The Guitar in Stuart England: A Social and Musical History*. Cambridge: Cambridge University Press.